



**You have downloaded a document from
RE-BUŚ
repository of the University of Silesia in Katowice**

Title: Ułańska szarża na czołgi : o micie kawalerii w "Lotnej" Andrzeja Wajdy

Author: Tadeusz Miczka

Citation style: Miczka Tadeusz. (2009). Ułańska szarża na czołgi : o micie kawalerii w "Lotnej" Andrzeja Wajdy. W: B. Gontarz, M. Krakowiak (red.), "Opowiedzieć historię : prace dedykowane profesorowi Stefanowi Zabierowskiemu" (S. 173-186). Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIwersYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

Tadeusz Miczka

Katowice



Ułańska szarża na czołgi O micie kawalerii w *Lotnej* Andrzeja Wajdy

W życiu wszystkich społeczności mity odgrywają bardzo ważną rolę kulturotwórczą. Z pokolenia na pokolenie przekazują tzw. świętą wiedzę i kanony wartości. Podobnie jak fakty mocno wpływają na rozumienie historii i aktualnej rzeczywistości. Z badań naukowych wynika nawet, że niezależnie od poziomu rozwoju społecznego konkretnych zbiorowości i upowszechniania się postaw racjonalistycznych oraz światopoglądów materialistycznych myślenie mityczne jest istotną formą świadomości ludzkiej, która kształtuje — oparte na ogół na trwałych wartościach — całościowe wizje świata.

Charakteryzujące się wysokim stopniem symboliczności i syntetyczności narracje mityczne są zwykle traktowane jako pożyteczne formy życia społecznego, ale często wskazuje się również na ich duże możliwości destrukcyjnego oddziaływania na jednostki i zbiorowości. Zacierając różnice między abstraktami i konkretami, między znakami i rzeczami, mity łatwo zniekształcają historię, a czasami wypierają ją ze świadomości społecznej. Niebezpieczne stają się — jak przekonująco dowodził Leszek Kołakowski —

przez swą dążność do ekspansji nieograniczonej; mit może rozrastać się jak tkanka nowotworowa, może zmierzać do zastąpienia wiedzy pozytywnej, prawa, może próbować zagarniać przemocą wszystkie prawie obszary kultury, może obrastać despotyzmem, terroryzmem, kłamstwem

i dlatego, jego zdaniem, w każdej kulturze koniecznie powinien istnieć taki

podział pracy, który jednym przydziela jednostronną godność strażników mitu, a innym — jednostronną godność jego krytyków. [...] mitologia [...] może być społecznie płodna tylko wtedy, kiedy jest nieustannie podejrzana, stale otoczona czujnością, która udaremnia jej naturalną skłonność do przekształcania się w środek narkotyczny¹.

Podzielam stanowisko Kołakowskiego, ale na podstawie analizy ekranowej konkretyzacji mitu kawalerii chciałbym pokazać, że pewne mity, zwłaszcza te, które nie rozrastają się jak złośliwa tkanka nowotworowa, skutecznie wymykają się na gruncie sztuki zarówno ich strażnikom, jak i krytykom, a także ambitnym artystom, próbującym „wtłoczyć” je jednocześnie w obydwie porządki interpretacji kulturowej.

Stefan Zabierowski w książce poświęconej pamięci Polaków o II wojnie światowej, w rozdziale „*Z lancami na czołgi*”, wskazuje na romantyczną genezę mitu kawalerii, na jego ożywienie po odzyskaniu przez Polskę w 1918 roku niepodległości i suwerenności, na jego propagandowy charakter we wrześniu 1939 roku, utrwalany przez polskich i niemieckich „kronikarzy” oraz na jego znaczące miejsce w literaturze narodowej po 1945 roku, najpierw jako przedmiotu krytyki i kpin, a w latach sześćdziesiątych, jeszcze bardziej siedemdziesiątych i osiemdziesiątych — jako przedmiotu fascynacji, oraz na jego trwałe miejsce w nowoczesnej powieści historycznej, w której dominuje tendencja określana jako antykwaryzm². W zakończeniu swoich rozważań na ten temat autor próbuje odpowiedzieć na pytanie: dlaczego w Polsce trwa, również po transformacji ustrojowej, popularność motywów kawalerskich? — i pisze m.in.:

mit ulana był zbyt głęboko osadzony w kulturze polskiej. [...] kawaleria była tym rodzajem broni, który wyróżniał się szczególnymi walorami estetycznymi [...] i chyba najważniejsze: kawaleria stała się jedną z ikon polskości, symbolem polskiej tożsamości narodowej, wyrazem polskiej psychiki narodowej, która ceniła bohaterski gest³.

Film *Lotna* Andrzeja Wajdy z 1959 roku, zrealizowany na podstawie krótkiego opowiadania Wojciecha Żukrowskiego, napisanego zaraz po zakończeniu wojny, który zaliczany jest do dorobku tzw. polskiej szkoły filmowej (1956—1965), przełamującej dyktat estetyki socrealistycznej, podejmującej problematykę takich kompleksów narodowych jak klęska wrześniowa, Armia Krajowa, powstanie warszawskie i polemizują-

¹ L. Kołakowski: *Obecność mitu*. Paris 1974, s. 103—104.

² Zob. S. Zabierowski: „*Z lancami na czołgi*”. W: Idem: *Wojna i pamięć*. Katowice 2006, s. 21—45.

³ Ibidem, s. 45.

cej z partyjną wersją polskiej historii⁴, potwierdza ustalenia dokonane przez Zabierowskiego. Jest przykładem filmu pokonanego przez mit, nakręconego przez artystę, który chciał być jednocześnie strażnikiem i krytykiem mitu kawalerii.

Wajda urodził się w Suwałkach i tam spędził całe dzieciństwo. Były one przed wojną miastem garnizonowym, w którym stacjonowały 3. Pułk Szwoleżerów, 2. Pułk Ułanów, Korpus Ochrony Pogranicza, Dywizjon Artylerii Konnej i 41. Pułk Piechoty. W ostatniej z wymienionych jednostek służył jego ojciec. Fascynacja przyszłego artysty mitem kawalerii była więc całkiem naturalna i ukształtowała również jego estetyczną wrażliwość, czemu Wajda dał wyraz, pisząc w swoich wspomnieniach m.in.:

Egzystencja tego miasta uzależniona była od wojska [...]. Największym wydarzeniem była defilada w dniu 3 maja; prawie tak imponująca jak w Warszawie. Defilowało kilka tysięcy żołnierzy, grały dwie orkiestry konne [...]. W zimie — bal w Resursie Oficerskiej [...]. A kiedyś znów [...] odbywał się uroczysty wojskowy pogrzeb [...]. Te obrazy utkwiły mi na zawsze w pamięci. W oczach dziecka wszystko to wyglądało oczywiście jeszcze bardziej malowniczo. Widziałem zajeżdżający na pozycję, zaprzężony w szóstkę koni, działon artyleryjski, ustawiony i gotowy do oddania strzału w kilkanaście zaledwie sekund. Reżyser, który chciałby dzisiaj taką scenę pokazać, byłby bezsilny. Uzyskanie tej sprawności wymagało trzech lat ciężkiej nauki — nie ludzi, a koni, które służyły dłużej niż żołnierze... Także często rekruci, uczący się cięcia szablą, najpierw obcinali wraz z łożą pół końskiego ucha. Albo ćwiczenia posługiwania się lancą. W pełnym galopie wbijali ją w wiszący worek, mijali tę przebitą kukłę i wyciągali lancę zza siebie. Brawura połączona z niezwykłą sprawnością. Wyglądało to lepiej niż efektowny popis cyrkowy... A wreszcie wymarsze wojska z koszar, gdy całe pułki z taborami wyruszały na manewry. Miasto pustoszało [...] odejście wojska odbiera mu życie [...]⁵.

Głębokie przeżycia z dzieciństwa na ogół wywierają duży wpływ na późniejszą twórczość artystów, ale w przypadku Wajdy o pogłębianiu się jego fascynacji mitem kawalerii zdecydowały jeszcze inne okoliczności.

⁴ Por. m.in.: A. Werner, Z. Załuski: *Dwa spojrzenia na szkołę polską*. „Kino” 1975, nr 7, s. 57—64; *Polska szkoła filmowa. Poetyka i tradycja*. Red. J. Trzynadlowski. Wrocław 1976 i „*Szkoła polska*” — powroty. Red. E. Nurczyńska-Fidelska, B. Stolarska. Łódź 1998.

⁵ Za: S. Janicki: *Marzenia filmowe Andrzeja Wajdy*. „Film na Świecie” 1986, nr 329—330, s. 29.

W czasie wojny Wajda był przekonany o tym, iż jego zawodem stanie się malowanie obrazów. W latach 1942—1946 uczęszczał w Radomiu do Szkoły Rysunków, Malarstwa i Rzeźby, którą prowadził Wacław Dobrowolski. W 1943 roku ogromne wrażenie wywarła na nim wystawa starej sztuki japońskiej, którą obejrzał w Krakowie. W 1945 roku pracował jako pomocnik Pisarka, Langnera i Stalony-Dobrzyńskiego przy restaurowaniu malarstwa ściennego w wiejskich kościołach. W tym samym roku podjął próbę stworzenia scenografii dla teatru amatorskiego, wykonując dekorację do *Antygony* Sofoklesa. W latach 1946—1949 kontynuował edukację z zakresu malarstwa w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, jednocześnie aktywnie uczestniczył w ruchu młodzieżowym. Jego duchowym przywódcą był wówczas Andrzej Wróblewski, twórca *Ukrzesłowień*, nazywany przez historyków sztuki jednym z najdramatyczniejszych interpretatorów polskiej rzeczywistości powojennej i człowiekiem niepokodzonym. Wajda wspomina go jako polskiego malarza „ostatniej romantycznej linii” oraz inspiratora działań Grupy Samokształceniowej, która wydała manifest domagający się podporządkowywania sztuki nowej rzeczywistości⁶.

Wajda w wielu kwestiach nie zgadzał się jednak ze swoim mistrzem, ale często wprowadzał do własnych filmów cytaty i reminiscencje z jego malarstwa. Na przykład w *Lotnej* na ekranie pojawiają się martwe ryby, które zjada kot⁷, ale najwięcej odniesień do jego sztuki znajduje się oczywiście we *Wszystkim na sprzedaż* (1969). Najbliższe jednak było Wajdzie polskie malarstwo XIX-wieczne i malarstwo neoromantyczne, właśnie to, w którym głównymi bohaterami były konie i byli ułani. Nierzadko były to również tylko konie, białe i bez jeźdźców, które ginęły we mgle wśród bezlistnych drzew, takie jakie pojawiły się m.in. w filmowej wersji *Wesela* (1973). Polscy malarze szczególnie upodabali sobie te motywy, nadając im rolę symboli i mitów historycznych. Przede wszystkim dzięki nim koń stał się trwałym, plastycznym znakiem polskości i ludowości⁸.

Wajda bezpośrednio nawiązywał do tej tradycji malarskiej i chętnie przedstawiał na ekranie konie oraz ułanów i zawsze postacie te funkcjo-

⁶ Por. wypowiedź A. Wajdy *Andrzej Wróblewski w 10-lecie śmierci*. Referaty i głosy w dyskusji z konferencji, która odbyła się w Rogalinie 4 maja 1967 roku, Poznań 1971.

⁷ Reżyser w następujący sposób mówi o tym „cytacie”: „Ryby — wtedy nazywało się to obrazem na temat okropności wojny. Są na nim przedstawione ryby w takim wojskowo-zielonym kolorze. Każda z nich jest przekrojona na pół i te przekrojenia są czerwone. Obraz jest namalowany na gładkim, białym tle. [...] Ryby, które je kot w *Lotnej*, to reminiscencje z tego malarstwa. Tu są jakieś źródła tego, co nazywa się u mnie surrealizmem. Nie jest to przecież surrealizm formalny, tylko myślowy”. Cyt. za: B. Mruklik: *Andrzej Wajda*. Warszawa 1969, s. 41—42.

⁸ Zob. m.in. A. Osęka: *Koń*. „Przegląd Kulturalny” 1962, nr 51—52, s. 16.

nowały w jego filmach nie tylko jako istoty symboliczne, ale przekraczały jakby granice ekranowego świata, mocno przeestetyzowanego i stawały się elementami „autentycznych” sytuacji. Bowiem twórca zawsze rozwiewa ulotne poczucie rzeczywistości: w jego filmach konie i jeźdźcy istnieją w konkretnych sytuacjach, ale dramaty, w których uczestniczą, tkwią w świadomościach poetycznych, wynikają z urojenia, są przerysowane.

O jego przywiązaniu do tego typu repertuaru ikonograficznego oraz sposobu zagęszczania ekspresji filmowej szczególnie świadczy fakt, że we wszystkich filmach, a w większości z nich nie poruszał przecież tematyki ułańskiej i polskiego września 1939 roku, pojawiały się na ekranie konie, zwykle białe. Przebiegały w tle, np. w *Kanale* (1957) i *Po-piele i diamentach* (1958). W adaptacji książki Jerzego Andrzejewskiego białe konie pojawiały się często na sfilmowanych płótnach Kossaków, wiszących na ścianach oraz występowały jako porcelanowe figurki zdobiące mieszkania polskich patriotów. Poza tym koń symbolizował w jego kinie różne inne wartości i sytuacje, które zawsze odnosiły się jednak do polskiej tożsamości lub tradycji narodowej. Na przykład w zakończeniu *Wszystkiego na sprzedaż* Daniel Olbrychski pędził na koniu, przejmując w kinie Wajdy ideały uosabiane wcześniej przez tragicznie zmarłego Zbigniewa Cybulskiego, a w *Kronice wypadków miłosnych* (1986), adaptacji powieści Tadeusza Konwickiego, rżące konie i kawalerzyści sygnalizowali nie tylko dramat polskiego września, ale również dramatyczne zakończenie pierwszych uniesień miłosnych przeżywanych przez maturzystów. Twórcza inwencja Wajdy w tym zakresie była ogromna i wielokrotnie uzasadniała ją w publicznych wystąpieniach wyrażeniem przekonania o tym, że konie i kawalerzyści stanowią trwały znak polskości i przenikają do niemal wszystkich sfer narodowej kultury.

Istotna jest również jeszcze jedna okoliczność, którą trzeba wziąć pod uwagę, gdy rozważa się problematykę ułańskiego mitu w kinie Wajdy. Wskazuje na nią reżyser w następujących słowach: „Dla zamknięcia spraw wojennych potrzebny mi był film o kawalerii”⁹. Oznacza to, że w prowadzonych przez Polaków sporach o historię, a zwłaszcza o zdarzenia z czasów II wojny światowej i związane z nią kompleksy narodowe, spotęgowane przez władzę komunistyczną, kawaleria, chociaż za sprawą tragicznego września tematykę wojenną otwierała, to pełniła w niej rolę szczególną, była nie tylko wyrazistym znakiem tej historii, ale zamykała opowieści o niej, ponieważ była to opowieść o końcu określonej epoki.

Rozważając charakter powiazań, jakie istnieją między polskim malarstwem a kinem Wajdy, Aleksander Ledóchowski trafnie zauważył, że

⁹ S. Janicki: *Marzenia...*, s. 25.

w zależności od potrzeby dramaturgii zmienia się znaczenie poszczególnego elementu — raz jest on przedmiotem anatomicznego studium swojej materialnej konsystencji, niemal holenderską martwą naturą (sekwencje jatek i ryb w *Lotnej*), innym razem symbolem przedmiotów i krajobrazów w swoim emocjonalnym znaczeniu (ostatnie sceny *Lotnej*), jeszcze innym razem — nadrealistyczną wizją, w której zaciera się granica między obiektywną, realną rzeczywistością a jej subiektywnym uczuciowym obrazem (sceny ułańskie). To prawda, że wszystkie te tendencje wywodzą się w linii prostej z malarstwa, jednak zastosowanie ich w filmie daje nową wartość — filmową, nie zaś plastyczną. Następuje to dzięki nowemu układowi spostrzeżeniowemu; istotą jego jest przyjmowanie widzenia malarskiego i koncepcji plastycznych. Dla potrzeb filmu statyczność malarstwa zastąpiono dynamizmem filmowym¹⁰.

Do tych refleksji warto dodać kilka innych spostrzeżeń, ponieważ w *Lotnej* Wajdy porządek mityczny przedstawianej rzeczywistości realizował się inaczej niż w opowiadaniu Żukrowskiego dzięki wyeksponowaniu jeszcze dodatkowych elementów kontekstu plastycznego: malarskiego programu ikonograficznego oraz barwnej koncepcji filmu (był to pierwszy kolorowy film tego reżysera). Repertuar symboli plastycznych jest dla widza całkowicie czytelny: ogląda on bowiem nie tylko białą klacz, ową tytułową Lotną, ale również konie na obrazach zawieszonych w dworskich komnatach, białe porcelanowe konie stojące na meblach, a także szlachcica rodem z Matejkowskich płócien, pomniki starogreckich herosów rozmieszczone na łąkach i w ogrodach oraz posągi bez głów usytuowane na tle scen ukazujących działania wojenne. Zapewne najdłużej pozostają w jego pamięci przeestetyzowane kadry przedstawiające stylowe lustro pękające w czasie nalotu, ryby na przypiecku, chłopów z kosami, czerwone jabłka w trumnach, dziewczynę jakby w typie Grotgera, która modli się pod krzyżem, szable skrzyżowane z lufą czołgu, welon ślubny rozsnuwający się na drzewach w nieskończoność, pajęczynę i postać skrzypka. Malarskością fascynuje również ostatnia scena filmu ukazująca drogę prowadzącą donikąd, wiatrak i pejzaż pobojuwiska, na którym rosną wierzby¹¹.

Polska krytyka (oraz jak wynika z badań filmoznawczych również i większość polskich widzów) bardzo źle przyjęła *Lotną*, uznając ją przede wszystkim za „malowidło” na temat klęski wrześniowej ukaza-

¹⁰ A. Ledóchowski: *Płótno obrazu — płótno ekranu. (Z zagadnień związków między filmem a plastyką w dwudziestoleciu powojennym)*. „Kwartalnik Filmowy” 1964, nr 12, s. 45.

¹¹ Szczegółowej analizy „malarskości” *Lotnej* dokonałem w książce: *Inspiracje plastyczne w twórczości filmowej i telewizyjnej Andrzeja Wajdy*. Katowice 1987, przede wszystkim s. 39, 44—46, 58—59, 75 i 106.

nej na tle tragicznych losów ułańskiego konia. Nie podobał jej się dworek ziemiański wypełniony na ekranie przedmiotami symbolizującymi wspaniałą tradycję szlachecką: obrazami, trofeami, insygniami hetmańskimi, arrasami. Wręcz irytację wzbudzała scena przedstawiająca ulubioną klacz ziemianina, która pochylała się nad wezłowiem umierającego pana, zrealizowana w poetyce bezpośrednio nawiązującej do obrazu Juliusza Kossaka, ukazującego śmierć Stefana Czarnieckiego. W opinii recenzentów, ten typ polskiej tradycji, kontynuowanej w malarstwie m.in. przez Aleksandra Orłowskiego, Józefa Chełmońskiego i Piotra Michałowskiego, czyli przez wizjonerów romantycznej, ułańskiej przeszłości, znalazł swój niedobry wizualny rezonans w *Lotnej*. Wydaje się sprawą oczywistą, że w filmie, w którym głównym bohaterem był biały koń — symbol polskości, szlacheckości, rycerskości, miłości i narodowej przeszłości — takie nawiązania do malarstwa były w dużym stopniu uzasadnione. Krytycy uznali je jednak za anachroniczne. Na przykład Bolesław Michałek pytał: „można nawet twierdzić, że Grottger i Kossak w swoich latach odpowiadali w końcu jakimś aspiracjom narodowym i ludzkim; znajdowali się na fali współczesnej im świadomości społecznej. Ale dziś?”¹². Jego zdaniem, styl plastyczny i pełne okrucieństwa obrazy malarskie pełniły w *Lotnej* jedynie funkcje efektów stylistycznych.

Najłagodniej potraktowali film ci interpretatorzy, którzy podjęli próbę wytłumaczenia Wajdowskiej poetyki w perspektywie konkretnej historiozofii lub filozofii historii i kultury. Między innymi w tym kierunku prowadziła swoje rozważania na jego temat Barbara Mruklik, dowodząc, że aby ukazać na ekranie czas nieźrównoważenia, jaki istniał między jedną ginącą formacją społeczno-kulturową a nadchodzącym, nowym porządkiem, reżyser skomponował każdą scenę filmową z dwóch odrębnych i przeciwstawnych aspektów rzeczywistości: z warstwy faktograficznej, w której pierwszoplanową rolę odgrywał mit ułański i z subiektywnej wizji apokalipsy, w której również dominował tenże mit, ale uwikłany w malarskie konteksty i interpretacje¹³.

Problem w tym, że film nie świadczy jasno o intencjach Wajdy, o tym czy jest on bardziej strażnikiem czy krytykiem mitu kawalerii. Zapewne trudno jednocześnie przyjmować artystę tak mocno związanemu z tym mitem obydwie punkty widzenia, ale w tym wypadku brak zdecydowania jest zbyt odczuwalny w odbiorze filmu. Utwór jest niespójny pod każdym względem, jest eklektyczny, a czasami nieznośnie patetyczny i sztuczny. Interesujące jest jednak to, że dopiero po upływie kilku dziesięcioleci zaczęto w Polsce dostrzegać pozytywny wymiar rozdarcia, ja-

¹² B. Michałek: *Szkice o filmie polskim*. Warszawa 1960, s. 93.

¹³ Zob. B. Mruklik: *Andrzej Wajda...*, s. 41.

kiemu ulegał artysta i zaczęto wskazywać na szerszy kontekst interpretacyjny *Lotnej*. Na przykład Ewelina Nurczyńska-Fidelska 37 lat po premierze filmu pisała:

Film ten obrazuje moment dziejów narodu, który na krótko uzyskawszy państwową tożsamość znów ulega przemożnej sile najeźdźcy, do niedawna jednego z zaborców. Powraca w nim pytanie o szanse samostanowienia narodu, o fatum historii, gdyż w tym momencie oskarżenie narodu o słabości, które są źródłem klęsk, nie jest już prawomocne. Przekraczając wymiar własnej historii narodu, film *Lotna* przynosi obrazy, które są ostatecznym pożegnaniem systemów wartości i wzorców ludów Europy i świata w ogóle. W powszechnym odczuciu bardzo polska, z romantycznego ducha wywiedziona, szarża ułańska na niemieckie czołgi symbolicznie wyraża bowiem klęskę tych systemów nie tylko w polskim historycznym horyzoncie doświadczeń cywilizacji i kultury XX wieku¹⁴.

W moim przekonaniu, autorka nadinterpretowuje przesłanie tego filmu, ale wskazuje właściwy trop interpretacyjny, który związany jest z uniwersalnymi wyznacznikami głównego tematu.

Jednak ciągle wiele można temu filmowi zarzucić, ponieważ nie udało się Wajdzie wypracować jednolitego stylu filmowego, ani przekonująco opowiedzieć konkretnej historii, ale — jak się wydaje — mit kawalerii, który jest przecież znakiem polskości, rzeczywiście udało mu się zuniwersalizować, o czym świadczą przede wszystkim zagraniczne interpretacje *Lotnej*. Pierre Pitiot w swojej znakomitej książce poświęconej „kinu śmierci” i barokowej formie filmowej wiele miejsca poświęcił właśnie ekranowemu dziełu Andrzeja Wajdy. Jego zdaniem, wizja świata przedstawiona przez reżysera jest konkretyzacją kilku idei mających swój początek w filozofii epoki baroku: idei zwielokrotnionej śmierci, idei agonii człowieka połączonej z wizją końca kultury oraz ideą zmierzchu społeczeństwa¹⁵. Przekonująco dowodzi on, że — podobnie jak artyści barokowi — Wajda interesuje się przeszłością oraz jej umierającymi w teraźniejszości symbolami i atrybutami, a tym samym ujawnia związany z tym żal. Więcej nawet, Pitiot twierdzi, że tematem *Lotnej* jest stan społeczeństwa zawieszonego w nicości: cezurę stanowi początek II wojny światowej, który pociągnął za sobą podział społeczeństwa i zanik takich klas społecznych i zawodowych jak arystokracja i ułani; agonię symbolizuje zaś stale obecna na

¹⁴ E. Nurczyńska-Fidelska: *Historia i romantyzm. Szkic o twórczości Andrzeja Wajdy*. W: *Kino polskie w dziesięciu sekwencjach*. Red. E. Nurczyńska-Fidelska. Łódź 1996, s. 11.

¹⁵ Zob. P. Pitiot: *Cinéma de mort. Esquisse d'un baroque cinématographique*. Fribourg 1972, s. 16 i następane.

ekranie i nie dająca się oswoić, biała klacz. Szczególnie interesująca jest dokonana przez Pitiota analiza ostatniej sekwencji filmu. Bohater przekracza w niej granicę, ratując się przed śmiercią, ale widz nie wie, o którą i jaką granicę chodzi. Słup graniczny — zdaniem interpretatora — został na ekranie umieszczony w tym celu, aby symbolizować przekroczenie, aby odegrać rolę motywu przechodzenia do nowego świata¹⁶.

Malarskość filmów Andrzeja Wajdy, mimo jej głębokiego zakorzenienia w polskiej historii, łatwo rozszyfrowana została przez wielu zagranicznych krytyków. Na przykład Klaus Kreimeier analizę filmu zaczął od następującego stwierdzenia: „Symbolika ułańska skomponowana jest na kształt martwej natury: dwie skrzyżowane szable, czapka oficerska, świece”¹⁷. Natomiast we fragmentach jego interpretacji filmu pojawiło się pojęcie przestrzeni sakralnej, które w polskich analizach *Lotnej* będzie wykorzystywane dopiero pod koniec lat dziewięćdziesiątych XX wieku.

Według Magdaleny Krośnickiej, czas kampanii wrześniowej wykreował reżyser jako obraz polskiego *orbis interior*, jako przestrzeń otwartą, w której poruszający się oddział ułanów „określa swoją obecnością jej coraz bardziej zmieniające się w wyniku działań wojennych granice”¹⁸. Interpretatorka dowodzi, że w dziele Wajdy „zadanie konstruowania przestrzeni wszechświata przejmują białe konie Lotna. Jednocześnie staje się ona symbolem *axis mundi*”¹⁹. Zwraca również szczególną uwagę na to, że Lotna jest motywem śmiercionośnym. Bohaterowie filmu kilka razy podkreślają jej negatywną siłę. Innymi słowy, spełnia ona funkcję pośredniczącą pomiędzy dwiema rzeczywistościami ekranowymi: sakralną i profaniczną.

Los oddziału łączy się w pewnym sensie z przeznaczeniem *Lotnej*. Lotna łamie sobie nogę i ginie zastrzelona przez wachmistrza Latonia i porucznika Wodnickiego. Nad jej symbolicznym grobem (przykryta zostaje zielonymi, jodłowymi gałęziami) Wodnicki łamie swoją oficerską szablę. W filmie gesty te są jakby metaforą losu przedwojennego świata „Polski szlacheckiej”, świata, którego wartości starał się Wajda w filmie tym ocalić od zapomnienia²⁰.

¹⁶ Ibidem.

¹⁷ K. Kreimeier: *Nach der Schlacht*. In: K. Kreimeier, M. Ratschewa, K. Eder, B. Thienhaus: *Andrzej Wajda*. München 1980, s. 31.

¹⁸ M. Krośnicka: *Sacrum według Wajdy. Przestrzeń sakralna w filmach: „Lotna”, „Kanał”, „Popiół i diament”*. W: „Szkoła polska” — powroty..., s. 101.

¹⁹ Ibidem, s. 102.

²⁰ Ibidem, s. 104.

Wydaje się, że mity, które są głęboko uwikłane w „polskie czary” lub „opętanie Polską”, mają największą siłę oddziaływania w kinie Wajdy (i innych twórców) tylko wtedy, gdy twórca zdecydowanie ich broni lub poddaje je zdecydowanej krytyce. Wówczas narusza bowiem hermetyczność idiomu narodowego, sytuując sprawę narodową w wyrazistszym kontekście historycznym lub w czasoprzestrzeni jakiegoś nadrealizmu filmowego. Świadczy o tym odbiór w kraju i za granicą takich jego wcześniejszych dzieł jak *Kanał* i *Popiół i diament*, w których mimo dużego zagęszczenia ekspresji artystycznej faktografia osłabiała oddziaływanie mitu oraz odbiór później zrealizowanego *Wesela* (1973), będącego prawdziwym arcydziełem kinomalarstwa, ale zawarta w nim krytyka mitu polskości opierała się na demonstrowaniu tych treści, form i znaczeń mitycznych, które są elementami tzw. mediacyjności kulturowej²¹.

Andrzej Wajda uznał *Lotną*, podobnie jak krytycy, za swoją porażkę artystyczną i szczerze wielokrotnie o tym mówił i pisał. Przyczyn takiego stanu rzeczy upatrywał właśnie w swoim zbyt zafascynowaniu mitem kawalerii oraz w braku literackiego materiału fabularnego (opowiadanie Żukrowskiego było bardzo krótkie), w błędach popełnionych w obsadzie aktorskiej, w nadmiernym eksperymentowaniu z taśmą barwną oraz w pośpiesznej realizacji filmu przed nadchodzącą zimą. Istotne były jeszcze inne kłopoty, o których reżyser barwnie opowiada:

Żle wybrałem konia. Klacz jest mniej efektowna od ogiera. A przecież musiał to być taki koń, by widzowie nie mieli wątpliwości, że może on być obiektem pożądania i zgadza się z tytułem filmu *Lotna*. [...] Tylko jedną scenę udało mi się zrobić tak, jak chciałem i jak powinna być zrobiona: szarżę na Niemców. Kręciłem ją zresztą dwa razy. Po obejrzeniu materiału zdecydowałem się na jej powtórzenie. Użyłem trzech kamer z długimi, 100-milimetrowymi obiektywami. [...] Ale w trakcie realizacji sceny szarży zginęła Lotna... kiedy szwadron ruszył z głębi planu, nagle zobaczyłem jakieś wielkie zamieszanie. Jeden z żołnierzy, bojąc się galopować z lancą, rzucił ją na ziemię, ale ona wbiła się i sterczała ukośnie. Właśnie na nią nadziała się Lotna [...] zdumiewające, biegła jeszcze co najmniej dwa kilometry... To dopiero dało mi wyobrażenie, jak wyglądała prawdziwa bitwa, w której brało udział pięć lub dziesięć tysięcy koni. Te ranne, konające zwierzęta; to musiało być niesamowite, upiorne, ponad ludzką wytrzymałość. Zrozumiałem też, że przedstawienie na ekranie prawdziwej bitwy kawaleryjskiej jest po prostu niemożliwe. Jak oddać to nieprawdopodobne podniecenie jakie się rodziło, a następnie przenosiło z koni na ludzi?²²

²¹ Por. m.in.: T. Miczka: *Polskie czary*, „Kwartalnik Filmowy” 1997, nr 18, s. 60–74.

²² S. Janicki: *Marzenia...*, s. 27.

Bez wątpienia, mit kawalerii „rozpadający się” na planie filmowym wywołałby większe wrażenie na widzach niż jego funkcjonowanie i konkretyzacja w ekranowym „malowidle”. Jednakże ten fakt również nie wpłynął na rozstrzygnięcie dylematu, jakiego powinien dokonać artysta. Trochę być może wzmocnił podejście krytyczne Wajdy do mitu, chociaż nie wydaje się, aby zdecydowanie osłabił pozycję strażnika mitu, którą od samego początku swojej twórczości zajmował.

Lotną chciałby Wajda nakręcić jeszcze raz. Często o tym wspomina, podkreślając, że wypracował po premierze tego filmu własny styl filmowy, w którym udało się połączyć materię kinematograficzną i materię malarską oraz po prostu dlatego, że mitowi kawalerii nadal należy się szczególne miejsce w polskiej sztuce. Swoją twórczą formułował kilka razy i zawsze umieszczał w nim *Lotną*. W 1969 roku napisał nietypowy „scenariusz-wyznanie”, w którym przedstawił interesujący go repertuar ikonograficzny i wskazał na ścisłą współzależność w swoim kinie nurtu historycznego (narodowego) i nurtu osobistego. Oto fragment tego tekstu:

Chciałbym zrobić piękny film. Czuję się już stary,
mam dosyć przedrzeźniania i pokazywania języka.
Pragnę wrócić do dzieciństwa. Myślę, że po piętnastu
latach robienia filmów mam szansę, by zrobić
taki film...
Kąpiel w rzece;
Ja na koniu — ojciec, matka;
Konna orkiestra;
Napisy czołowe;
Dziedziczka zaprzęga konie — jedzie popatrzeć
na szarżę...
Albo — Ojciec uczy mnie jeździć konno;
Defilada i pogrzeb żołnierza (zza płotu);
Zajeżdżanie konnego działą;
Kasyno i obrazy Kossaka;
po czołówce — bal;
My (z bratem) w czakach pod namiotem;
Piknik — ojciec i matka (Beata);
Pogrzeb wchodzi na wesele...
Koniec: biały koń na śniegu i plama krwi...²³

Wiele razy próbował Wajda przekształcić to wyznanie w formę konkretnego scenariusza filmowego, ale — jak przyznaje — zbyt wiele ma

²³ Fragment tekstu zaproszenia na przyjęcie z okazji pobytu w Polsce delegacji filmowców brytyjskich w grudniu 1969 roku. Cyt. za: T. Miczka: *Inspiracje...*, s. 76—77.

pomysłów fabularnych i ikonicznych i nie potrafi dokonać jednoznacznego wyboru. Raz chciałby powołać do ekranowego życia prosty świat, w którym mit kawalerii oznaczałby „odejście tego kraju pełnego jabłek, sadów, brzoź pozłocistych, jesiennego, fioletowego nieba...”²⁴, innym razem wydaje mu się, że *Lotna* powinna być filmem o jego rodzicach, o ojcu, który poszedł na wojnę i zginął w Katyniu, i o matce, która z dziećmi uciekała przed Niemcami.

Bierze pod uwagę inne wersje scenariusza, a ponieważ barwnie i przekonująco o nich opowiada, najlepiej znowu oddać mu głos:

Zrobić film z czterech, pięciu zwartych, zamkniętych opowiadań, których akcja toczy się w czasie ucieczki. Związać je opowieścią o Lotnej, ale akcentować tylko to, że za każdym razem, kiedy ją widzimy, jedzie na niej ktoś inny. Mogłaby powstać cudowna staropolska opowieść rycerska o koniu, taki delikatny rysunek na tle Apokalipsy ginącego, odchodzącego przedwojennego świata (tu scena śmierci w składach zboża). Materiału jest sporo, pamiątki, opowiadania Andrzejewskiego, coś z *Szosa Zaleszczyckiej* [...]. Ten scenariusz składał się z kilku opowiadań. Łączyła je postać mężczyzny, w którego ręce wpadają przez przypadek jakieś ważne dokumenty wojskowe. Rusza więc w pościg za adresatem. W finale okazuje się oczywiście, że papiery nie mają żadnej wartości. [...] Strasznie się nad tym scenariuszem męczyliśmy [...]. Niemniej miał niezłą konstrukcję i zawierał kilka scen, które mogły wzbogacić, a może nawet uratować *Lotną*. Można też zrobić *Lotną* jako western. Opowieść o czterech mężczyznach poążających konia. Cały tekst trzeba by wtedy napisać na nowo, ponieważ *Lotnej* brak scen psychologicznych — scen zazdrości. Początek filmu: szwadron stoi gdzieś w pobliżu przyszelego frontu. Miasteczko garnizonowe. Pałac — stary szlachcic — cudowny koń. Widzimy szwadron podczas ćwiczeń — wspaniali, zgrani chłopcy... Defilady, bale... I nagle — wojna. Nie muszę tego wymyślać, obrazy te stoją mi przed oczyma...²⁵

Z wypowiedzi Wajdy można niestety wysnuć wniosek, że *Lotna* „prześladuje go” do tego stopnia, że nie potrafi on być jej strażnikiem, który skutecznie zaktualizowałby mit kawaleryjski, uwspółcześniłby go, ani nie potrafi poddać go krytyce, która byłaby poważnym argumentem w sporach o narodową historię. Niezdecydowanie tego typu stało się już przyczyną kilku porażek artystycznych Wajdy po 1989 roku, po przełomie społeczno-politycznym. Postanowił on wtedy powrócić do mitu Armii Krajowej i „dopowiedzieć” to, czego nie mógł w pełni wyartykułować w 1958 roku. Dlatego film *Pierścienek z orłem w koronie* (1992) potraktował

²⁴ Cyt. za: S. Janicki: *Marzenia...*, s. 30.

²⁵ Cyt. za: ibidem, s. 27—28.

wał jako polemikę ze swoim *Popiołem i diamentem*. Ponownie przedstawił w filmie dramat młodego AK-owca, który rozgrywał się w pierwszych dniach wolności, w maju 1945 roku. Tak jak Maciek Chelmiński, bohater tego filmu, znowu musiał dokonać wyboru między posłuszeństwem wobec władzy państwa podziemnego a lojalnością wobec władzy, która przybyła do Polski wraz z obcymi czołgami. Wajda występujący przeciw Wajdzie — według powszechnie podzielanej opinii — przegrał jednak jako artysta, zbyt wiele uwagi skoncentrował bowiem, w odróżnieniu od *Popiołu i diamentu*, na narodowym cierpiętnictwie i patriotyzmie, a za mało na osobistych przeżyciach bohatera. Reżyser zrozumiał swój błąd, o czym świadczyło jego wyznanie na łamach prasy: „było to — stwierdził — zderzenie czołowe. Katastrofa!” Ale dalej podążał tą drogą, zrealizował *Wielki Tydzień* (1994), dopełniający problematykę jego *Samsona* (1962), który nie zainteresował ani krytyki, ani widowni, nakręcił adaptację *Pana Tadeusza* (1999), którą obejrzało podobno ponad 50% Polaków, ale film nie wykraczał poza znakomitą ilustrację pierwowzoru.

Od 1989 roku dawne polskie mity nie wzbudzają już takiego zainteresowania wśród Polaków, jakie wzbudzały wcześniej, w okresie „realnego socjalizmu”. Gdy można już wszystko zrobić z mitem, gdy w nim nie przeszkadza cenzura, sprawy dotąd najistotniejsze, często stają się drugorzędne albo należałoby w poszukiwaniu sukcesu odbiorczego usytuować je w popularnych konwencjach współczesnej kultury masowej. Wajda jest w pełni świadom ryzyka, jakie pociąga za sobą mierzenie się z mitami narodowymi i ryzyko to podejmuje, ale ponad 80-letni dzisiaj artysta realizację nowej wersji *Lotnej* ciągle odkłada. Zapewne nadal nie potrafi zdecydować o tym, które „obrazy stojące mu przed oczyma” powinien przenieść na ekran, aby mit kawalerski głęboko poruszył współczesnych widzów.

Tadeusz Miczka

A lancer's charge at tanks On the myth of cavalry in *Lotna* by Andrzej Wajda

Summary

A focal point in the article constitutes an adaptation of *Lotna*, a story by Wojciech Żukrowski, which Wajda prepared in 1959. T. Miczka pays attention to the accusations the film received by critics, the problems with an interpretation of painting quotations and numerous symbols from the reservoir of the Polish mythology inserted into the text, and authoritarian opinions of a director who did not manage to combine permanent fas-

cination with the myth of cavalry with a discussion on it in one work. The analysis of this issue was conducted in a wide context of filmography and artistic intentions of A. Wajda.

Tadeusz Miczka

Die Panzer angreifende Ulanen
Der Kavallerienmythos in dem Film *Lotna* von Andrzej Wajda

Zusammenfassung

Der Artikel betrifft die von Andrzej Wajda 1959 adaptierte Erzählung *Lotna* [*Flugfähige Stute*] von Wojciech Żukrowski. Der Verfasser hebt die dem Film von den Kritikern gemachten Vorwürfe hervor; er betont problematische Interpretation der Malziten und zahlreicher Symbole aus dem Bereich der polnischen Nationalmythologie und autokratische Aussagen des Regisseurs, dem es nicht gelungen war, in einem Werk die ständige Faszination von dem Kavallerienmythos mit der Diskussion darüber in Einklang zu bringen. Das Problem wird hier im Zusammenhang mit der ganzen Filmografie und künstlerischem Vorhaben von Andrzej Wajda geschildert.